

山水画三美论

洪惠镇

内容提要 山水画有三美: 构造美、意境美、笔墨美(青绿山水为色彩美)。它们是由山水画的三个要素——构造、意境、笔墨(色彩)构成的。三美既是山水画创作的审美取向,也是山水画品评的理论框架。三要素如同建筑材料,三美则是建筑效果。三要素不全,山水不工,三要素平均,山水平庸。凡是山水大家,都在三要齐备的前提下,强调一或两个要素,并将其推向极致以突出审美取向,形成独树一帜的个人图式、艺术趣味与魅力,故能超逸凡群,出类拔萃。

关键词 山水画 构造 意境 笔墨

山水画存在三个要素,水墨与青绿两个系统略有不同。水墨山水的要素是构造、意境和笔墨。构造包括山石树木云泉建筑等山水构件的造型、丘壑布置、构图经营以及设色等等。构造的核心是丘壑布置,所以古代画论都以丘壑为山水要素。现代山水经过不断创新,很多画已不以丘壑为主体而换成树木与建筑物,再以丘壑为要素就涵盖不了它们,所以应该改用概念内涵更全面的构造为要素。尽管如此,丘壑在现代主流山水画里,依然占有核心地位。本来笔墨作为形式语言,和设色一样应都属于构造范畴,但在水墨山水画里,它却有着独立意义,因而自成一个要素。青绿山水的要素是构造、意境与色彩。构造要素和水墨山水相同,但把设色独立出来,构成色彩要素。因为青绿山水直接以色彩表现大自然的斑斓本色,所以其重要性不言而喻。

由山水三要素构成山水画三美,即构造美、意境美、笔墨美或色彩美。这三美既是山水画创作的审美取向,也是品评的理论框架。

从山水画的发展史来看,早期由东晋滥

觞到盛唐成熟,山水画都为青绿着色,三个要素即已具备。构造和色彩要素是山水画得以成型而供人欣赏品味的物质基础,意境则是山水画的灵魂。山水画从诞生伊始,就不像西方古典风景画那样比较单纯地写实地再现自然,从而倾向于物质性,而是确定了宗炳在《画山水序》里所说的“以形媚道”的精神性,是应该能够使人“应目会心”,升华到某种境界而“畅神”的艺术,那也就是意境美的实质。这样山水画所展现的构造美和色彩美,也就不必和不能是客观自然的复制翻版,而是具有主观成分很浓的、经过加工美化的、高于生活的装饰、理想、意象性质。所以,像西方风景画那样高度写实的山水画,在古代不曾出现,在现当代也看不到。

水墨山水在盛中唐诞生,在五代两宋成熟繁荣,从此一直作为山水画主流延续至今。它的三个要素随诞生而确立,其构造不仅在设色上由重彩变为淡彩乃至不加颜色,在山石的画法上还发明了丰富的皴法,树木云泉的画法也不断创造,并增加了青绿山水比较难以处理的虚实表现,效果更接近自然。因

此构造美的装饰性相对减弱,理想性照旧,意象性加强。元代以降,文人画家结合书法性笔墨画山水,又使构造美增添了书写性。

意境要素在水墨山水里比在青绿山水中更受重视,并获得加强。青绿山水即使没有意境,也能令人获得视觉愉悦。水墨山水是由色彩抽象而成的,视觉性较弱,需要增强意境表现,才能令人获得精神满足。中国画的创作主体从魏晋以后都是文人士大夫,他们促使中国画由单纯的绘画演变为文化综合体,来自文学的意境就是综合体的一项内容。水墨山水先驱中又有像王维这样的诗人兼画家在创作中引诗入画,所以意境的加强就更顺理成章。五代画家在此基础上作了进一步实践,北宋苏轼又从理论上推波助澜,更使“画中有诗”的意境美成为宋代山水画(特别是南宋小品)的时代特征,以及后世画家的审美追求。

“画中有诗”是靠山水景象中诗意气氛的塑造直接体现意境,而不是在画上题写诗句。在突出意境美的山水画里,构造和笔墨,都无不为意境的表达服务。然而文人画强调笔墨美之后,笔墨为了突出自身美感,减少和弱化了为塑造诗意气氛而必须充分施加的渲染,意境难以直接体现,于是改用“画上题诗”加以提示和补充。意境的感知,也就由经验性观赏体会,变成文学性品读联想。但是,并非在任何画上题诗都能产生意境。要使山水产生意境,景象必须具备诗意内容,它们虽然没有渲染足够的气氛,却如意境“半成品”,再经题诗即为成品。如果景象缺乏诗意,题诗就会与画脱节而成多余。

山水画的意境要素和审美取向,是国画才有、西画所无的一种艺术特色。笔墨要素及其审美取向,也是中国画独一无二的民族特色。在早期绘画中,笔墨未成体系,南齐谢赫“六法”只有“骨法用笔”,没有墨的地位。水墨山水诞生后,五代荆浩“六要”才把墨提

到和笔相应的高度,并逐渐形成体系,成为以水墨画为主流的中国画的一大要素。此后,宋代画家又加以完善和提高,笔墨要素更为突出。特别是用墨,在纯水墨的山水画中,墨色具有和青绿山水色彩要素相同的意义。元代文人画家提倡“书画同源”,讲究书法性笔墨在绘画中的运用,笔墨于是更有超乎实用的独立意义与审美价值,笔墨美在山水画里也受到空前的重视。明清画家进一步重视与强调,甚至出现“笔墨至上主义”,主张“作画第一论笔墨”^①。这样一来,对笔墨美的追求也就更为明确而普遍。

山水画三要素(以下简称三要)如同建筑材料,三美则是建筑效果。三要不全,山水不工,三要平均,山水平庸。凡是山水大家,都在三要齐备的前提下,强调一或两个要素,并将其推向极致以突出审美取向,形成独树一帜的个人图式、艺术趣味与魅力,故能超逸凡群,出类拔萃。

五代两宋时期,水墨山水画大家多在构造和意境上全力以赴,所以荆、关、董、巨和李成、范宽、郭熙、李唐等,都是构造与意境并美,米家父子、马远、夏圭等则是意境美的典型。那时笔墨要素出现不久,独立性不强,主要还是为构造与意境服务,所以强调笔墨美的画家少而未精。元代以后笔墨美的追求普遍起来,首倡“书画同源”说的赵孟頫自然是其中翘楚。黄公望“尽峦嶂波澜之变,亦尽笔内笔外起伏升降之变”^②;王蒙也善丘壑布置,笔墨和黄公望一样突出,所以他们都是构造与笔墨并美。倪瓒结景简洁,不以构造为务而重在表现空灵疏阔境界,又善题诗文,是最早以“画上题诗”表达意境美的文人山水画大家;他同时又突出了松活的用笔和清淡的用墨所创造的笔墨之美。吴镇偏重墨法,像宋人那样构造渲染比较充分,其画意境美突出。

意境塑造需要气氛渲染,笔墨强调书法性必须保持用笔的质量、变化与来龙去脉,一旦经过多次渲染,就会遭受损失,所以笔墨太讲究者,大多不会推向意境美。赵孟頫、黄公望和王蒙作品的渲染都相当节制,突出用笔,淡化意境。这种情况,在明清山水画里更为普遍。沈周、文徵明、弘仁都以笔墨和构造并美,董其昌、髡残、八大主要以笔墨为美。石涛笔墨变化多端,美感突出,但他同时又像倪瓒那样喜在画上题诗,有时也渲染气氛,所以兼具意境之美。明代意境美突出的大家为戴进和唐寅,他们都学宋人院体,注意气氛渲染。清代则是龚贤,他善积墨,画中意境突出,不过他也重丘壑,长卷构造尤美。

笔墨既然有了独立审美意义,构造丘壑就难尽工具之用,结果必然牺牲丘壑的完善,这种情况在宋代就已存在。《宣和画谱·山水叙论》称“得笔法者,多失位置”,“位置”即构图,为“六法”中“经营位置”的略称,但主要还是指丘壑构造。明代山水画也是如此,丘壑构造大多师法宋元,缺乏创造性,所以沈颢《画麈》批评说:“近日画少丘壑,只习得搬前换后法耳。”清代文人画家更是“多究心笔墨,而于章法位置往往忽之”^③,以至于深感“作画惟以丘壑为难”^④。

遇到上述情况,需要分析笔墨与构造得失的原因。如果是有意淡化构造而突出笔墨之美者,乃属正常,不应求全责备。若是只顾突出笔墨,忽视其他山水要素的相应平衡,则如同导致三足之鼎站立不住,即属失误,需要纠正。

画家和论者们往往不明此理,不是三要素全,就是三要素不全。清代“四王”不如“四僧”为现代人所喜,一直被批评为因循守旧,缺乏创造。其实他们在承袭前人的基础上,并非完全没有个人创造,否则我们如何能够单从他们画面的风貌就知道出自哪一位之手?他们的问题主要就在于都是平均对待山

水三要素,作品比较平庸乏味,缺乏魅力,所以不讨人喜。论笔墨都属一流,论丘壑都很用心,有时也注意意境表现,特别是王翬。王翬《清晖画跋》主张“以元人笔墨,运宋人丘壑,而色泽以唐人气韵,乃为大成”,这在“四王”及其流派中很有代表性。气韵在山水画里,往往表现为意境效果。所谓“大成”,实质就是三要素鼎立,面面俱到,没有突出某种审美取向,结果可想而知。

四王的问题,至今依然普遍存在。而在现当代,突出两种审美取向已难以出人头地,因为现代专业画家暴增,高手如云,只有集中突出一项审美取向,才能不同凡响。例如黄宾虹以笔墨美胜,陆俨少以构造美胜,李可染以意境美胜。黄精画学,论笔墨最为精深,并将其上升到哲学高度,所以能在实践中把笔墨美推到了前无古人的境地。陆善构造,章法有诀窍^⑤,树石云水独具装饰性且挥写自由,也是前无古人。李可染引进西画观念,用积墨法画逆光下的山水,深邃神秘,意境浓厚,同样前无古人。他突出的是“画中有诗”的意境美。突出“画上题诗”意境美的传统文人山水画,在现代已无专业大家,只有兼作山水画的齐白石可为典型。其他山水大家也都有着突出的审美取向,例如石鲁和傅抱石,皆擅意境美。台湾余承尧丘壑布置,峥嵘雄奇,则是构造美的典型,可惜大陆画界对他知之甚少。

突出一美,犹如烹调提味,却又不能忽略其他要素,否则即如配料不齐,难成佳肴。为此需要明确:突出一美,须以三要素具备并且相应平衡为前提。

例如黄宾虹虽然突出笔墨美,但树石造型与丘壑布置,都创构提炼得十分适合发挥他独具一格的笔墨,而积墨法也能渲染意境,有时还在画上题诗,加以提示,为此他的山水图式、艺术趣味与魅力都很独特而浓烈。陆俨少构造奇美,也和笔墨动辄生奇关系密切。

他特别注意用笔,中锋、偏锋、侧锋乃至笔根、笔肚无所不用,和构造配合得非常紧密。他也擅题款,只是都为文言小品,作用和题画诗相似。这些配合在一起,才形成他跌宕起伏与众不同的图式与趣味。李可染山水画的意境美,倘若离开别具一格的丘壑构造和表现它们的笔墨,其效果将无法想象。

大致而言,构造美的山水画若无笔墨帮衬,易失于刻板而无韵味,不渲染一点意境气氛,很难动人。意境美的山水画不讲究丘壑构造,难以落实意境,不注意笔墨,易失于甜俗。笔墨美的山水画不讲丘壑构造,易糊涂一团,流于游戏,不泽以意境,易显空洞肤浅,失去山水精神与创作意义。

山水三美没有高低之分,它们各有特点与局限。

构造美是原发的直接针对自然本质的审美,因此它多源于游历、体验、写生与理想。它能像笔记纪游一样,体现山水丘壑“可行、可望、可游、可居”的艺术魅力,所以最适宜创作长卷。历来擅长构造美的画家如董源、黄公望、王蒙、龚贤、陆俨少等都喜画长卷,就是这个道理。构造美尤其适合巨轴,且易显庙堂之气,因而特别适宜用来装饰大型公共场所。但构造美的山水不易画好,也不易感人,因为“建筑材料”太多,“设计”和“建构”难于精良,并且又多是理性和耗时的,较难始终饱含感情。

构造美的山水表现空间最大,题材最广。它可以是理想性的,例如宋人山水;可以是装饰性的,例如陆俨少的作品;可以是写意性的,例如元明清山水,但只能画小写意,不能画大写意,因为大写意无法深入表现丘壑构造。构造美在现代结合西画写实技法,也可以是写实性的,例如时下许多现代院体山水画。但若不注意笔墨,极易画得像版画、素描与水彩、水粉等西画。

构造美的山水画语言程式化明显,各种皴法、树法、云水法乃至章法都形成不同程式。不同画家创造出自己的程式,往往就标志着艺术上的成熟。

意境美是把人对自然美的直观欣赏上升为精神释放、寄托或投射,因此可以“畅神”、“摄情”^⑥与“夺人”^⑦,大大提高了山水画审美的层次与价值,也区分了一般人与文化人的审美界限。意境美除了和构造美一样源自游历、体验、写生与理想外,还更多地源自心境意绪,需要灵感乍现,所以意境美的优劣高低,除比较艺术表现技巧外,还要看思想精神境界。因此,意境美的山水画也不好画,因为灵感难觅,勉强作画即易雷同重复或索然寡味。

意境美的山水画不适宜画巨轴与长卷,因为意境是以一个聚焦点(犹如“诗眼”)感动人的,所以像南宋那种斗方画幅最为适宜。巨轴与长卷场面大,景物多,镜头分散,较难聚焦产生意境,历来善意境美的画家大多不画或者少画它们。

意境美的山水画最适宜理想性,例如宋人山水,也可以是写意性的,例如倪瓒、石涛和李可染,但也不适合大写意,否则意境难以表达,然而却可以是抽象性的,因为画中抽象成分的不确定性可以引发观众联想,从而在迷离恍惚中萌生诗意,更耐品味。现代写实性山水画也好表现意境美,只是很容易画得像风景照片而失去韵味和降低品位,因而意境美的山水画须戒过于写实。意境美的山水画装饰性也不宜过分,丘壑构造经过装饰化处理后,缺乏自然真实感,很难令人联想生活经验而产生意境体验。

意境美山水画的形式语言也难免程式化。语言程式化太强,容易造成意境的单一化。最好是不同意境,使用不同语言,哪怕是语言稍有区别,也比完全相同好。

笔墨美与书法接近,源自对山水形神的

深刻领悟(由此画家也需要饱游饫看体验写生)和对笔墨语言的娴熟驾驭后所产生的下意识,所以画起来往往像写草书那样不假思索,甚至带有即兴性与游戏性,不像构造美需要“九朽一罢”反复修稿,也不像意境美需要诗情画意灵感乍现。为此在三美中,笔墨美最容易形成程式化套路,这样便于信笔挥写,掌握起来像书法那样愈老愈精,所以特别适合老年人。换言之,一般须到老年,笔墨美才能炉火纯青。而构造美与意境美适合青壮年,它们需要充沛的体力、精力、眼力与感情。

笔墨美的山水画一无例外都只能是写意性的,理想性、写实性和装饰性对丘壑构造的要求严格,难以发挥笔墨优势。它可以是小写意的,也可以是大写意乃至由大写意推进到抽象性,例如黄宾虹不同时期的作品。讲究笔墨美的山水画,构造难以深入,真实性与丰富性较差,画巨轴与长卷不易引人入胜。笔墨美的精彩微妙也都比较便于在较小篇幅里体现,画幅太大,笔触不得不大,很难做到笔精墨妙,所以连大师黄宾虹都是普通规格的画幅比巨轴长卷好。

由此而言,构造美的山水画犹如楷书,意境美者犹如行书,笔墨美者则如草书。构造美者费工,力耗于雕凿刻画,所以产量较低。意境美者费神,心耗于寻找灵感,所以产量亦低。笔墨美者较少费工费神,可如浮云无心而出岫,清风自然以掠地,皆自由无碍,信手而成,产量最高,难怪黄宾虹存世之作能够数以万计。从中国画修身养性的功能角度看,三美中要数笔墨美的保健效果最佳。

构造美的山水画适合在任何场所展示,因为任何人都能欣赏。意境美的山水画往往只有文化人才能领会击节,笔墨美的山水画一般行外人不易理解其中奥妙,两者比较适合在专业展览和书斋画室示诸同行知己。

构造美与笔墨美的绘画性与视觉性较强,它们主要作用于观众的眼睛,以“观看”

欣赏;意境美则因其带有文学性而同时诉诸观者的心灵,欣赏时需要心眼并用地“品读”。

构造美的山水画令人赞叹,意境美的山水画引人共鸣,笔墨美的山水画使人叫绝。对山水画艺术涉猎愈多愈内行者,愈会倾心陶醉于笔墨美,哪怕自己并不适合画它。

构造美的山水画相对好学,因有规则可循,但不易自辟蹊径。意境美的山水画不易学,因为别人的心境不可学,学了不是真实的自己。笔墨美的山水画初学不难深入难,更难在突破所学,自创笔法。

以上是水墨山水画的三要与三美。水墨体系长期占有主流地位,所以本文以它为主论述。传统青绿和近现代中西结合创新的彩色体系山水画,其三要与三美的概况如下:

青绿山水画在隋唐大家作品里都比较突出构造要素与其美感,例如展子虔和李昭道的传世大作。五代两宋在构造之外,也很突出意境要素,例如董源的《龙宿郊民图》即极尽丘壑和意境之美。王希孟的《千里江山图卷》虽是长卷,整体上不宜表现意境,但在某些局部,却也诗意盎然。

构造美的青绿山水装饰性与理想性很强。装饰性强者像水墨山水那样难以产生意境,只有理想性的青绿山水因为增加写实成分,才适合表现意境之美,《龙宿郊民图》与《千里江山图卷》就是如此。

色彩美在青绿山水的早期还不突出。从现存最早的展子虔《游春图》来看,色彩所占比例不如墨色,品类也很有限。但到盛唐,在青绿主色之外,红、赭、黄、紫、黛以及金色等品类增多,配色技巧也有跳跃性进步,使色彩要素凸显出来,像后来水墨山水画的笔墨一样,同构造、意境并峙。色彩美作为一种审美取向,也更加明确,传为李思训所作的《江帆楼阁图》就是色彩美的典范之作。王希孟的

《千里江山图卷》从整体上说色彩比构造、意境突出,虽然已近千年,色彩依然如宝石般璀璨。

北宋以后,青绿山水画日渐衰微,元代文人画兴,对它冲击更大,从此一蹶不振,直到今天,这一传统仍后继乏人。尽管衰微,三要三美仍然存在,因此各个时代的画家,都各有侧重点。例如赵孟頫水墨山水以笔墨美胜,青绿山水却以意境美胜。文徵明的青绿山水和赵孟頫相同,仇英则以构造和色彩并美。王翬号称最擅青绿,但像他的水墨山水一样,没有突出某种审美取向,所以徒具功夫,效果平淡,甚至被指摘为“近俗”^⑧。

20世纪擅画传统青绿山水者首推张大千,他的突出之处在色彩美,大红大绿,艳而不俗。当代色彩体系的山水画,我称其为“重色”山水^⑨,正在取代传统青绿,这是西方绘画近百年浸淫的必然结果。尽管实力尚弱,远非水墨体系可比,但在艺术多元化时代,它们将拥有可观的发展空间。新生的“重色”山水画,在创作、欣赏和评鹭时,依然需要三美。

山水画三美的存在和需要对其抉择加以突出的事实,历来并不为人们所知,但三美的存在却是常识,因此画家基本上都能顾全三要。如果有某一美突出了,不但不是有意识抉择的结果,往往还和自己的愿望有些偏离。例如陆俨少并非有意识突出构造美,他只是在构造上比较注意发挥匠心,最注重的还是笔墨。为此他的画幅不大时整体构造十分精彩,宏篇巨构就会因为有意保留笔墨的精彩而伤于碎散。李可染据传晚年懊悔笔墨不够讲究,殊不知再讲究就会与意境争胜,那就没有他的山水特点与优点了。

这类实例俯拾即是。历来画家对山水画三美的抉择与追求,大多不是一种自觉行为,而是带有某种“命定”原因。大概做事冷静

理智、思维条理性强、并有条件行万里路写生体验真山真水的画家,比较可能倾向表现构造美。陆俨少曾乘筏泛江,纵览三峡景象;余承尧任国民党政府军事高参,为视察军防走遍名山大川。他们都胸中饱储丘壑,下笔若有神助,所以构造美会不由自主地凸显出来。当代画家周游天下已非难事,往构造美发展最有条件。

感情丰富、感觉敏锐、为人处事较有情调趣味的山水画家,容易倾向意境美。例如傅抱石是性情中人,常喜仗酒作画,自然不适于丘壑铺陈。他使用所谓“抱石皴”(其实可以归类于乱柴乱麻皴)大写意地画出丘壑形势,再渲染塑造某种氛围,满纸酒气夹诗意。文学修养较高、常抱诗意情怀看待世界的山水画家,最容易发展意境美。齐白石善诗,所画文人山水画就富意境之美。近代以来,突出“画中有诗”和“画上题诗”意境美的山水画渐少,原因都和画家素质非文人化有关。如果胸中本无诗情,画里何来诗意?

精通书法、文化修养高深的山水画家比较容易倾向笔墨美。历代笔墨美的山水大家无不是饱学之士。他们在笔墨里凝聚了文化菁华,体现了深厚学养和文人气质,并在构造丘壑时发挥个人对山川自然的深刻理解。黄宾虹就是如此。他的笔精墨妙始终和“浑厚华滋”的山川精神相表里,其画才内涵奥妙,博大精深。如若学养不高而倾心笔墨,很难真正理解笔墨以及笔墨美山水画的诸多内涵,极易为笔墨而笔墨,只图画起来痛快淋漓,无拘无束,结果只有胡乱涂鸦的表面效果,毫无内涵、价值和意义可言,也就不足称笔墨美。真正称得上笔墨美的山水画在当代犹如凤毛麟角,玩弄笔墨的山水画则可堆山填谷,这同样和画家素质的非文人化有关,那是时代、社会、制度与文化嬗变的结果。

画家如果能够理性地自觉地对山水三美作出抉择,可以较快找到自己的艺术“支

点”，也就是适合自己的审美取向，便能少走一些弯路，省却许多探索的工夫与心力。然后再尽量去完善它，并将其推到极致，就可能成功。

- ① 王学浩：《山南论画》，于安澜编《画论丛刊》上卷，香港中华书局 1977 年版，第 421 页。
- ② 恽道生语，见《玉几山房画外录》，俞剑华编《中国画论类编》下卷，人民美术出版社 1982 年版，第 766 页。
- ③ 方薰：《山静居画论》，沈子丞编《历代论画名著汇编》文物出版社 1982 年版，第 584 页。
- ④ 华琳：《南宗挾秘》，于安澜编《画论丛刊》下卷，第 504 页。
- ⑤ 参见陆俨少《山水画刍议》“章法三诀”，上海人民美术出版社 1987 年版，第 10 页。
- ⑥ 恽寿平《瓯香馆集》谓“作画贵在摄情”，见周积寅编《中国画论辑要》江苏美术出版社 1985 年版，第

250 页。

- ⑦ 布颜图《画学心法问答》谓“境能夺人”，“境界无情，何以畅观者之怀？”见周积寅编《中国画论辑要》，第 254 页。
- ⑧ 钱杜《松壶画忆》谓：“石谷青绿近俗，晚年尤甚，究未梦见古人。”见沈子丞编《历代论画名著汇编》，第 518 页。
- ⑨ 当代彩色山水大多借鉴西画，形成现代色彩观念、色谱与技法，且在工笔之外增添了意笔，已与传统青绿山水相去甚远，显然不适合沿用青绿之名。若名其为“彩墨”山水，易与水墨设色者混淆；如名为“重彩”山水，又恐令人误解只指工笔，因而姑且将所有以色为主、以墨为副和用色不用墨、重在色彩语言的探索、建构与运用的现当代山水画，连同传统青绿一并取名为“重色”山水。

（作者单位：厦门大学艺术学院）

责任编辑 陈诗红

· 书 讯 ·

《美学与艺术欣赏》

肖鹰 著

高等教育出版社 2006 年 1 月出版

清华大学人文学院肖鹰教授著《美学与艺术欣赏》，为普通高等院校通识课程教材。自 2004 年 7 月出版后受到高校广大师生的欢迎，迄今为止已 5 次印刷，被国内 50 余所高校选用作教材。

该教材有如下三个突出特点：第一，在编写宗旨上，明确贯彻对普通高校学生进行通识教育的方针，深入浅出，将基本美学理论的讲解与经典艺术作品的欣赏结合起来，相互渗透、互为表里。一方面让学生通过对艺术作品的审美价值和人生意义的感受来加深其对美学理论的理解；另一方面又在古今中西艺术的对比中，培养学生对艺术的历史感以及对中国艺术独特魅力的认识。第二，在编写布局上，打破传统教材理论阐述一灌到底的结构，全书将课堂讲解内容和课外自学内容分两大部分展开：第一部分，根据课堂教学需要，结合经典作品的评析，系统而又精要地阐述审美与艺术的基本原理，给教师的讲解留下了很大的发挥空间；第二部分，根据课外自学需要，以门类艺术划分章节，在中西艺术的历史性对比中，将第一部分的美学理论渗透到对各类艺术的基本特征及其发展规律的讲解中，帮助学生深化对美学基本理论的认识。第三，在编写体例上，本教材打破了传统教材整齐划一的“章节点”的惯用模式，“章”下面直接就是“点”，这就使得它可以在轻松自如的行文和学理阐释中，超越单纯的知识点的传授，真正从培养学生的审美的“看”的能力入手，引导学生将艺术的感受、领悟提升到自我人格的审美教育的境界。

每次再版前，作者均对本书文字做新的修订、润饰。现在面世的为第 5 次印刷本。定价：20 50 元。

history it is has become heated topics in the field of drama studies

Texts Themes and Ideology:

How *The White-Haired Girl* Became a Red Classic

Huang Kean (106)

A Historical Survey of the Literati Painting

Li Jia or Hang Jia?

Zhou Yu (116)

It is generally believed that the difference between Li and Hang is that between literati and non-literati paintings. This paper, based on ample historical materials, tries to argue that we can not simply identify literati painting with the Li Jia painting. At its very beginning, that is, at the end of the Northern Song dynasty, Su Shi and other literati had launched the movement of literati painting, and from then on, the absolute opposition between Li and Hang has been emphasized in such aspects as identity, personality, cultivation, methods and quality of paintings. With the changes of social environment and the elevation of the status of painting, the opposition between the two had gradually turned into integration, perfecting the literati painting at the time of the “Four Masters” at Yuan dynasty. The literati painters par excellence are those who not only insist on sublime taste but also have a good mastery of brush skills. They are the true literati and the true painters.

Three Beauties of the Landscape Paintings

Hong Huizhen (124)

There are three beauties in landscape paintings: structure, imagery (Yi Jing), and brushes (green mountains and blue water are the beauty of colors). These are three principal elements of landscape paintings. They are both the taste and the theory of the kind, and both the materials and the effects of their construction of landscape. The masters of the genre do not emphasize on all the three but on one or two, and develop them to the extreme in order to be outstanding in personal schemata, artistic taste and imagination.

The Gradual Perfection of

“Yuanmingyizhi” in Chinese Paintings

Fu Yanghua (131)

The subject matter of “Yuanmingyizhi” refers to the images, stories and poems of the poet Tao Yuanming that are related to or painted in the paintings. These paintings include not only the direct or indirect descriptions, historical narratives and legends about him, but also sceneries that are implied in his poems and therefore interpreted in the paintings which gradually formed a culture of Tao Yuanming. From Jin and Tang to Ming and Qing dynasties, these subject matters have been appropriated repeatedly with great differences in reception and focus at different times. And from this process of their gradual perfection, we can recognize the changes in the aesthetic taste of different painters at different ages.

Double Vision and the Mode of Writing History of Fine Arts

Comments on Shao Hong's *The Ideas of the History of Fine Arts*

Ge Jiefeng (140)

Translated by Chen Yongguo